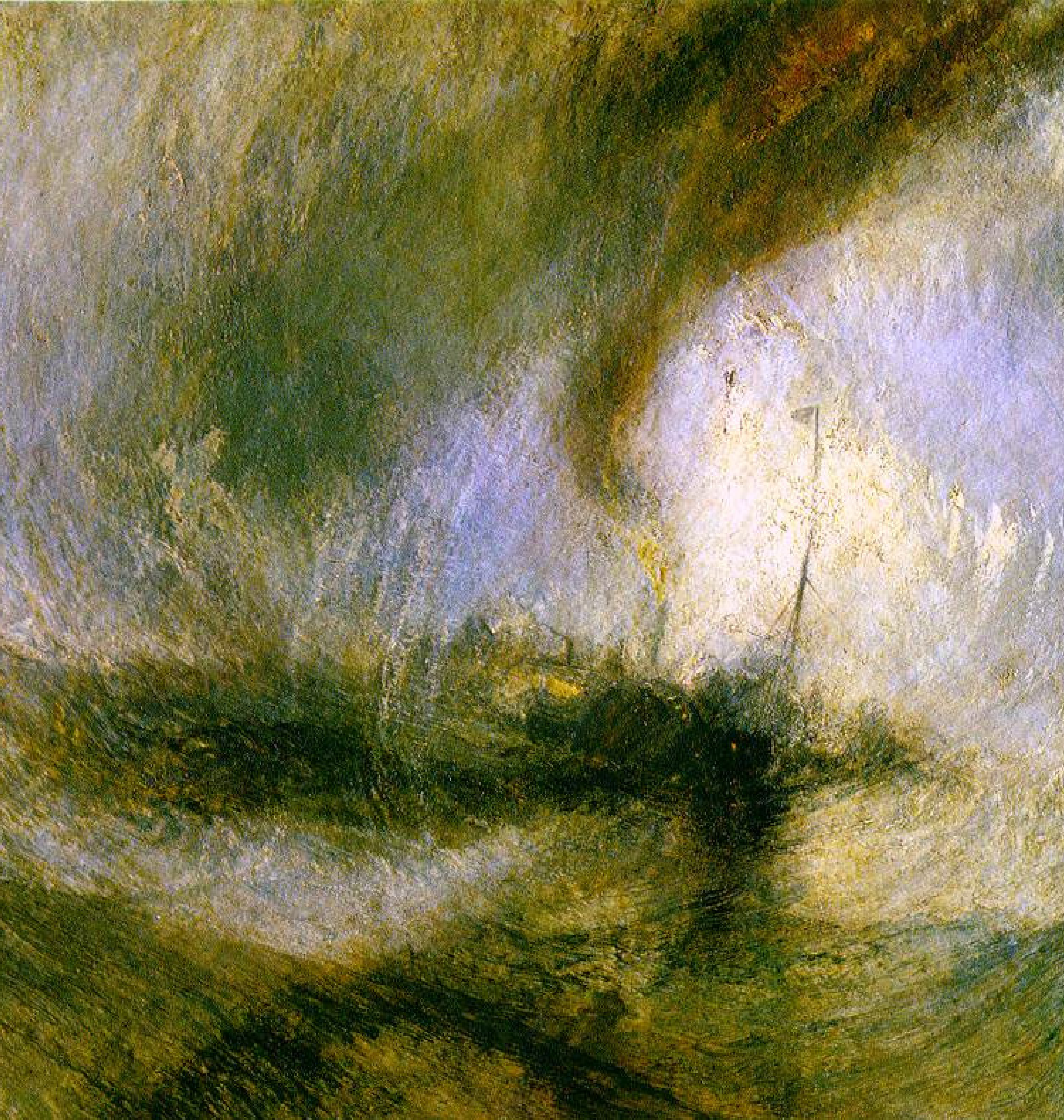


Óleo

[PINTURA 1]

Escola de Belas Artes - UFRJ
prof Martha Werneck

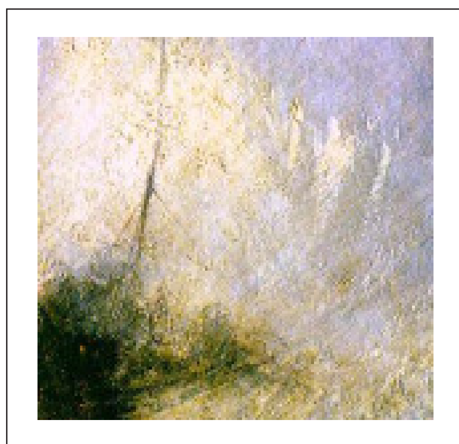
Óleo



[PINTURA 1]
Escola de Belas Artes - UFRJ
prof Martha Werneck

Esta apostila foi construída com base em pesquisas práticas e teóricas da técnica, realizadas de 2007 a 2009, com o auxílio do prof Lícius Bossolan (EBA-UFRJ).

Capa: Turner (1775-1851), Snowstorm
1842; Oil on canvas, 91.5 x 122 cm





Jan van Eyck
Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife
1434
Oil on oak, 82 x 60 cm
National Gallery, London

Sumário

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO DA TÉCNICA

A tinta a óleo aplicada a pinturas artísticas deriva das têmperas a óleo e ovo.

A técncia a óleo foi de início empregada para fins decorativos e utilitários (de proteção a madeiras). Há registros na Itália que datam dos séculos X e XI e na Inglaterra foram encontrados documentos que mostram a utilização dessa técnica desde o século XIII.

A adesão à pintura a óleo não foi a princípio tão encorajadora por causa da lenta oxidação do veículo. As têmperas secavam quase imediatamente e os óleos precisavam de muito mais tempo para secagem e aplicação de camadas sucessivas.

Mesmo tendo sido utilizada desde a Idade Média, a tinta a óleo só deixou de ter uso para fins decorativos nas mãos de alguns artistas, dentre eles os famosos irmãos Van Eyck, mestres da pintura flamenga, a quem foi atribuída a invenção da tinta a óleo. Assim, data do Renascimento - momento em que o homem passava a investigar e representar o espaço plástico no qual estava imerso – a utilização da técnica a óleo destinada a fins artísticos, que acabou sendo amplamente e gradulamente difundida no ocidente a partir do século XV.

CARACTERÍSTICAS VISUAIS DO ÓLEO E VANTAGENS DA TÉCNICA

PROFUNDIDADE E VELATURAS

Nas pinturas realizadas com os denominados óleos secativos, os tons mais escuros são bastante profundos e as transparências dadas pelas velaturas mostram-se muito mais eficazes e translúcidas do que as conseguidas com as têmperas. Isso acontece porquê o óleo possui um índice de refração alto e os aglutinantes das têmperas não. Vimos que o pigmento da têmpera seca e reflete a luz em todas as direções. Já o pigmento da tinta a óleo está mergulhado em um ambiente de densidade diferente – o óleo – que não seca, mas oxida, e reflete a luz de uma forma diversa, já que possui um índice de refração mais alto.

> A mudança de refração é um fenômeno que ocorre quando a luz passa de um meio a outro. Há mudanças em sua velocidade, comprimento de onda e em sua direção de propagação. Na refração a única grandeza física que se mantém é a freqüência.

TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE

O óleo possibilita também a combinação de efeitos transparentes e opacos dados por uma mesma técnica, além de permitir os grandes empastamentos, podendo o artista utilizar massas consideráveis de tinta. Especialmente quando a tinta a óleo é misturada ao carbonato de cálcio ou à cera (que funcionam como carga), podem ser obtidas diversas densidades na tinta, o que facilita e dá mais opções de texturas ao pintor no momento em que aplica a técnica.

MANUTENÇÃO DA COR APLICADA

Na técnica a óleo não ocorre uma drástica mudança na cor da tinta quando esta seca, como acontece nas têmperas. A cor aplicada é, geralmente, a cor resultante ao final do processo de pintura e secagem. As cores a óleo permanecem brilhantes e ricas em tons e profundidade.

ACABAMENTOS

Os acabamentos podem ser realizados de forma lenta e cuidadosa, pois a tinta não tem a secagem rápida. Além disso, após a secagem, o artista pode voltar a interferir na pintura durante muito tempo depois que esta tenha sido iniciada.

INTERPLANAÇÕES

As tintas podem sofrer interplanação: ao contrário das têmperas, que devem ser aplicadas em camadas superpostas, a tinta a óleo pode ser fundida com a imediatamente vizinha, ainda molhada e no próprio suporte, promovendo passagens suaves e imediatas de um tom a outro.

ARMAZENAMENTO DA TINTA

As tintas a óleo eliminaram a preparação diária do material do artista, que passou a armazená-las em saquinhos de couro ou bucho, que quando furados vertiam a quantidade necessária para o uso.

Mais tarde surgiram os tubos de metal com pistões que empurravam a tinta, que logo foram industrializados e substituídos pelos atuais tubinhos de metal tampados.

Com a industrialização o material de pintura a óleo tornou-se padronizado e de boa qualidade, já que a técnica tornou-se muito difundida.

É importante observar que a industrialização da tinta possibilitou importantes mudanças no modo de pintar, impulsionando a pintura de campo, fundamental para a pesquisa do movimento Impressionista.

ELASTICIDADE DA PELÍCULA DE TINTA

As películas da pintura a óleo são elásticas e acompanham bem o trabalho dos suportes, que podem ser maleáveis, como telas de linho ou algodão, o que facilita o transporte das pinturas e seu armazenamento em rolos.

Essa característica também proporcionou importantes mudanças, pois as pinturas passaram a ter valor de troca e a serem tratadas como mercadorias. Além disso, elas puderam ser transportadas a longas distâncias, possibilitando o intercâmbio e difusão de idéias e estéticas entre diferentes escolas. É bom lembrar que antes de seu advento, para um artista ter acesso a uma pintura em afresco, mural ou retábulo, ele deveria ir até onde esta se encontrava.

VEÍCULO ou MÉDIUM

Os óleos secativos utilizados como médium dessa técnica derivam comumente das sementes de linho. Outros óleos já muito utilizados são o óleo de papoula e o óleo de nozes. No entanto, a linhaça pode ser cultivada em qualquer lugar onde haja clima temperado ou frio e, por isso, seu uso tornou-se bastante popular. Além disso, o óleo de linhaça tem a elasticidade melhor que a conferida pelo óleo de papoula, embora este último seja mais claro, propriedade que não é tão significativa se comparada ao óleo de linhaça, a não ser na moagem de pigmentos claros, como o branco. Além disso, o óleo de papoula demora mais que o óleo de linhaça para oxidar-se.

O óleo de linhaça cru é retirado das sementes do linho e, ao contrário do óleo de nozes, não se torna rançoso com o tempo.

Hoje o óleo de linhaça é extraído através de prensagem das sementes em vapor a alta temperatura e alta pressão, o que prejudica um pouco sua composição e pureza. O óleo de linhaça ideal é aquele prensado a frio, em escala não industrial, já que o processo o torna mais claro e límpido.

A tinta a óleo é composta pelo óleo de linhaça, pigmentos e carga. Geralmente as tintas mais baratas possuem mais carga. Elementos utilizados como carga são o carbonato de cálcio, sulfato de bário, talco, pirofilita (Silicato de alumínio hidratado) etc.

Para a utilização em velaturas (filtros de cor sobre camadas opacas) - e não na moagem de pigmentos para a confecção da própria tinta, já que é muito viscoso e possui acidez reduzida - o artista tem como opção também o óleo stand (óleo de linhaça polimerizado), cuja estabilidade e pureza são superiores às do óleo de linhaça cru. Suas moléculas são mais densas e maiores, tornando o óleo menos suscetível ao escurecimento com o passar do tempo. Nesse caso o pintor pode utilizá-lo diluído com o solvente, no lugar do óleo cru, procedimento aconselhável segundo autores como Motta e Mayer.

Depois de aplicado, o óleo seca, ou melhor, enrijece por oxidação, formando-se uma camada vítrea que não se desmancha ou volta às propriedades físicas e químicas originais de maneira nenhuma. Muitas vezes, especialmente quando se aplica a tinta de forma espessa, a camada superficial da pintura, chamada nesse caso lenoxina, seca e as demais camadas só são oxidadas após muito tempo, permanecendo com propriedades elásticas e maleáveis.

SOLVENTE

O solvente destinado à pintura a óleo mais antigo de que se tem notícia é a terebintina. Ela é extraída de coníferas através de um processo de destilação desenvolvido no século XII. Por ser muito volátil, ela pode ser usada em consonância com o óleo para a aplicação das velaturas, em um molho que equilibra o óleo e o solvente em proporções diversas, dependendo da intenção do artista, observandas as leis de ancoragem.

Hoje temos solventes menos tóxicos no mercado, como o Ecosolv, da Acrilex (um solvente que funciona como a terebintina: é volátil, dilui-se bem no óleo de linhaça e é praticamente inodoro). A terebintina tem cheiro muito forte e muitas pessoas são alérgicas a ela.

SECANTES

Aceleram a oxidação dos óleos secativos, agindo como catalizadores. Devem ser usados com parcimônia e em pequena quantidade porquê podem rachar as camadas pictóricas. São usados há tanto tempo quanto os óleos secativos. Encontramos traços de secantes metálicos nas velaturas das pinturas a óleo mais antigas, dissolvidos no médium oleoso durante o processo de cozimento, como até hoje são feitos os médiuns para pintura. No entanto é melhor adicionar o secante na forma líquida à tinta ou ao verniz para se ter um maior controle de sua utilização e quantidade.

O secante de linoleato de cobalto (cozimento de sais de cobalto em óleo de linhaça) e o naftenato de cobalto são os melhores e menos tóxicos de todos. Os secantes de cobalto começaram a ser usados na Bélgica em 1874 e são melhores que os derivados do manganês e do chumbo (muito tóxicos).

A principal utilização dos secantes é nas velaturas e nas camadas finas de pintura. Assim que a pintura parecer seca é possível envernizá-la mesmo tendo usado secantes.

MÉDIUNS ALQUÍDICOS

O médium alquídico é fabricado a partir de óleos vegetais naturais polimerizados através da aplicação de ácidos e poliálcoois dibásicos. O resultado é uma resina sintética que, misturada com um solvente adequado, adquire a consistência do óleo de linhaça tradicional e pode ser conjugada com as cores a óleo.

Os médiuns alquídicos como os da Grumbacher podem ser usados com tintas a óleo tradicionais, têm características thixotrópicas (quanto mais você mexe mais fluido ele fica). Permite até 8 horas de pintura e a superfície irá secar ao toque, suficientemente para pintar outras camadas, dentro de 12 horas. Ideal para a aplicação de velaturas. Pode ser diluído com solventes de pintura a óleo tradicional e não amarelece com o tempo.

Existem muitas resinas alquídicas e cada fabricante escolhe uma fórmula que mantém em segredo. A qualidade e concentração de uma resina alquídica pode variar muito de fabricante para fabricante. A resina é selecionada quimicamente combinada a um óleo que não amareleça, como o óleo de cártamo e de soja, produzindo uma material de secagem rápida. A maioria dos fabricantes adicionam secantes para acelerar o tempo de secagem e sílica (pigmento inerte) para dar mais corpo.

MEDIUM DE ÓLEO DE SECAGEM RÁPIDA

Médium tradicional tendo em sua fórmula resinas alquídicas, mastique e cobalto. Sua formulação que acelera o tempo de secagem das cores do óleo. Dá alto brilho às camadas de tinta. Ele é eficaz de execução da underpainting.

Redução do tempo de secagem das cores como o cádmio e alizarim Crimson.

O ideal é adicionar esse médium a cores em pequenas quantidades até a consistência desejada seja obtida. Este produto só pode ser diluído com terebintina. Não é compatível com solventes derivados do petróleo.

VELATURAS (ou glacis)

Camada fina de cor transparente aplicada sobre outra camada transparente ou sobre uma camada opaca. Funciona como um filtro de cor. A cor da camada de baixo se combina com a cor aplicada sobre ela e o ofeito ótico é diferente da cor obtida com misturas de tintas opacas.

Para fazer um molho de velatura eficiente sugere-se combinar óleo stand com eco-solv ou terebintina e algumas gotas de secante de cobalto. Alguns autores como Mayer sugerem que o verniz damar seja usado, mas o damar escurece com o tempo e a luz e por isso consideramos plenamente satisfatório o molho feito apenas como o óleo polimerizado, que é estável e pouco amarelece com o tempo.

Sempre se deve observar as leis de ancoragem.

Óleoresinas para velaturas:

Terebintina de Estrasburgo: Substância oleoresinosa retirada do abeto-do-tiro-prateado. Semelhante à terebintina de veneza, usada a partir do séc XVI, tinha preferência sobre a de veneza por sua cor e odor.

Terebintina de Veneza: É um líquido viscoso e resinoso, recolhido do lariço australiano. Utilizada na pintura principalmente a partir do século XVIII nos EUA. Esta resina é popular porque dá corpo à camada da pintura mantendo brilho e não amarelecendo muito ao longo do tempo. Não é facilmente encontrada e algumas empresas estão utilizando um

substituto chamado bálsamo do Canadá, que tem duas vantagens sobre a terebentina de veneza: é mais transparente e leva apenas uma ou duas horas para secar. No entanto, o bálsamo do Canadá é mais fluído do que a Terebentina de Veneza.

ESBATIMENTO

Aplicação de uma camada fina feita com o molho de velatura tradicional somada a pigmentos opacos em uma grande área da pintura.

CRAQUELÊ

Depois de muitos anos oxidando-se, as camadas de óleo tornam-se rígidas e vitrificam a ponto de não mais conseguirem suportar o trabalho dos suportes, ocorrendo, então, o craquelê. As camadas pictóricas também podem sofrer transparentização. Há pinturas em que podemos notar "arrependimentos", ou seja, esboços e áreas pintadas por cima de outras que o artista acabou abandonando durante o processo de pintura. Essas áreas ficam à mostra e insinuadas quando esse efeito se dá em uma ou outra parte da pintura.

Para minimizar a desvantagem do craquelamento, o artista deverá sempre obedecer às leis de ancoragem, aplicando camadas gordas (com mais óleo) sobre camadas magras (com menos óleo). É interessante observar que depois de oxidada, a película de óleo fornece ao pigmento ação preventiva contra ácidos e gases sulfurosos, encontrados na atmosfera dos centros urbanos.

SUPORTES PARA ÓLEO

Muitos artistas utilizam-se hoje de telas feitas com lona de algodão, sendo o tecido mais nobre e tradicional o próprio linho, cuja trama é estável e as fibras menos elásticas, possibilitando um trabalho menor do material.

No entanto, verificou-se que com o passar do tempo o linho tem suas fibras mais danificadas que o próprio algodão, já que possui naturalmente em sua composição um pouco do óleo de linhaça que, por sua vez, acaba oxidando-as e com isso arruína a celulose.

IMPRIMADURA / IMPRIMAÇÃO

(derivam do nome primer, usado também para designar os fundos das pinturas)

Esses dois termos dizem respeito à base pictórica:

A cobertura de um suporte rígido com gesso crê é chamada imprimação do suporte

A cobertura dessa superfície com uma tinta translúcida que deixe aparente a luminosidade do fundo branco é chamada imprimadura.

A preparação do fundo ou imprimadura de uma tela para a pintura a óleo pode ser feita com tinta de base acrílica branca, sendo esse o material mais recomendável atualmente por sua durabilidade e estabilidade. É aconselhável por alguns antes de colocar essa camada de tinta aplicar gelatina na tela inteira. Por cima dessa primeira camada de tinta acrílica pode ser feita uma imprimadura em toda a área da pintura ou em áreas estanques, segundo o projeto, de forma que essa cor de imprimadura torne-se profunda e translúcida. Uma possibilidade de fazer isso é misturando pigmentos translúcidos com um pouco de emulsão acrílica diluída em água. Essa camada também pode ser aplicada apenas em uma parte da pintura, de acordo com o projeto ou em estágios intermediários da pintura, após a underpainting.

As cores opacas também podem ser utilizadas como base e aplicadas misturando-se, em uma camada subseqüente, a tinta acrílica com os pigmentos desejados diluídos em água.

Para assegurar a resistência do suporte a fungos, muitos artistas adicionam à tinta industrial acrílica o óxido de zinco, que além de prevenir esses problemas acaba dando uma cobertura maior de branco à lona de algodão ou ao linho.

RESINAS E VERNIZES

A difusão dos vernizes – especialmente entre os artistas do século XVIII e XIX – fez com que alguns os utilizassem na hora de fazerem suas velaturas. No entanto, o que se tem observado é que, ao contrário do óleo de linhaça, vernizes como o de damar e especialmente o de mastique - escurecem com a luz natural, tornando as camadas e áreas onde foram aplicados amareladas e escuras, prejudicando, desse modo, a leitura da obra e sua estética e também sua restauração, pois a camada que possui o verniz não pode ser removida nesse caso, já que foi misturada a um pigmento. Sendo assim, consideramos definitivamente desaconselhável a utilização de vernizes e resinas na composição de velaturas com tintas a óleo. O ideal é utilizar o óleo de linhaça stand, já que este tem a propriedade de ser clarificado quando exposto à luz solar.

Ainda hoje, muitos artistas ainda pensam que o verniz como cobertura final é um acabamento obrigatório para as pinturas a óleo. Alguns estudiosos acreditam não ser necessário, pois o óleo de linhaça protege o pigmento e a cobertura.

Devemos observar, porém, que hoje existem vernizes e resinas que os originam bastante estáveis e de boas marcas para acabamento e cobertura final de pinturas a óleo (Ex. Paraloid B67 – resina acrílica). No entanto os restauradores advertem que mesmo o uso dessas substâncias está em constante revisão, já que são compostos novos e não testados suficientemente.

Existem 2 tipos de resinas: as naturais (resinas fósseis e resinas recentes) e as resinas sintéticas.

São insolúveis em água e solúveis em líquidos como óleos, álcool, terebintina, etc.

Na indústria de vernizes muitas vezes as resinas são chamadas gomas (goma damar, goma copal, etc), mas o termo goma é somente aplicado a substâncias que se dissolvem em água.

As resinas variam muito de qualidade dependendo de onde foram extraídas, de sua composição e também do tamanho de seus pedaços (se forem encontradas em pó ou em pequenos pedaços certamente terão mais impurezas)

As películas de resinas puras, como as formadas pelos vernizes, são mais resistentes a água e umidade que as películas de óleo puro, mas possuem desvantagens em outros aspectos, como o amarelecimento e escurecimento.

RESINA DE DAMAR

A resina de dammar é recolhida a partir do abeto gênero ou de Shorea Hopea árvores do sudeste asiático. É uma resina macia e é facilmente dissolvido em terebentina e comumente utilizada para envernizamento.

Como capa de verniz, ainda é bastante utilizado e é relativamente fácil de ser retirado para uma limpeza e novo envernizamento. No entanto, escurece com o passar do tempo.

RESINA DE MASTIQUE

A resina mastique é uma resina de um arbusto do Mediterrâneo chamado Pistazia lentisco, também conhecido como o pistachia. É uma resina suave totalmente solúvel em aguarrás e em álcool.

A utilização de resina mastique na pintura remonta ao tempo de Rembrandt e os mestres holandeses. Na pintura de Rembrandt muitas áreas que hoje parecem verdes já foram azuis devido ao amarelecimento do mastique, utilizado na aplicação de cinco ou seis

camadas de verniz. O mastique também dá um tom acastanhado às pinturas e por isso nas pinturas de Rembrandt predominam os castanhos.

Seu problema como médium é muito pior que os problemas causados pelo damar: as áreas veladas com o mastique escurecem e arruínam uma pintura. Pinturas do Séc XIX em que foi usado como componente do molho de velatura são impossíveis de se restaurar e se perderam quase totalmente.

Sua secagem é muito rápida e possui mais translucidez e brilho do que o dammar. Muitas pessoas que usam mastique combinado com dammar. Esta proporção reduz o amarelecimento do mastique e contribui para acelerar a secagem do dammar.

SOBRE OS USOS DOS VERNIZES

Verniz final para quadros

Uma camada final de verniz para proteger e dar um acabamento uniforme à pintura a óleo ou têmpera

Mais recomendados:

1. Solução pura de acrílico em essência mineral (metacrilato) > aceita por museus a partir de 1930. É incolor e tem acabamento acetinado e por isso é preferida em comparação com o damar, que acaba sendo mais brilhante e escurecendo com o tempo.

2. Solução pura de keytone em essência mineral > em uso a partir de 1950. Acabamento mais parecido com o damar.

3. Solução pura de resina de damar em essência de terebintina

Obs: tanto o acrílico quanto o keytone são mais fáceis de serem removidos que o damar, mas a desvantagem é que formam películas mais macias e acabam com isso se empoeirando mais facilmente.

Verniz de retoque (vernis à retoucher)

Usado para recuperar a aparência úmida da pintura a óleo numa tela que já esteja seca antes de continuar a pintura. Geralmente composto por uma única resina e com uma quantidade de solvente – terebintina - muito maior que os vernizes finais - não amarelece tanto quanto o damar ou os sintéticos.

Verniz de pintar

Usado no ingrediente para médiuns de pintura e velatura, adicionados às tintas a óleo ou têmperas > por conterem damar numa camada pictórica que não deverá ser removida nunca e que não queremos que escureça, achamos melhor não utilizar.

Verniz isolante

Solução de resina insolúvel em terebintina e essências minerais, utilizada como isolação intermediária entre camadas pictóricas quando necessário

ESQUEMATIZAÇÃO
histórica e relações com a técnica

O século XV e a invenção da pintura a óleo

Pintura a óleo começa a ser usada por pintores Flamengos na primeira metade do século XV > os irmãos Van Eyck tornam-se famosos por desenvolverem a técnica, que foi amplamente difundida no Ocidente durante o Renascimento.

NOVIDADES: A VELATURA

O processo desenvolvido pelos irmãos Van Eyck de pintura em camadas sucessivas e finas (chamadas glacis ou velaturas) manteve-se inalterado durante muito tempo.

As cores eram aplicadas sobre fundo branco dispondo as cores por áreas locais, com o uso de velaturas (de variações reduzidas da cor local em si). Os detalhes poderiam assim ser trabalhados em minúcias.

Observamos no trabalho dos Van Eyk e dos pintores flamengos dessa época:

> Riqueza das texturas visuais (enfase nos tecidos, jóias, mobiliário)

> Davam a mesma importância a todos os pormenores.

CONTEXTUALIZANDO o séc XV

> No séc XV o comércio da Flandres (Países Baixos) se expandia e demonstração de status por meio da riqueza material deveria ser representada na pintura.
> Grandes Navegações se iniciam no séc XIV e XV.
> Ascensão da burguesia mercantil : o quadro econômico europeu altera-se profundamente com o término das Cruzadas no século XIII, o que provocou a reabertura do mar Mediterrâneo e o Renascimento Urbano e Comercial. A pintura de Jean van Eyck, na página 4, mostra um casal burguês, cercado por suas riquezas.
> O comercio desenvolvido nesse período era dominado por importantes cidades portuárias italianas, destacando-se Gênova e Veneza, que controlavam a ligação da Europa ocidental com os principais centros comerciais do Oriente Próximo, como Alexandria e Antióquia, além de Constantinopla, capital do Império Bizantino.
> Formação das Monarquias Nacionais
> Afirmação da cultura renascentista

Homem renascentista: habitante de grandes centros urbanos, representando uma visão antropocêntrica e racionalista, resgatada da antiguidade greco-romana, que chocava-se com a postura teocêntrica e dogmática, definida pelo poder clerical na Idade Média.

O Renascimento Cultural e Científico baseado nos ideais filosóficos do humanismo - momento em que o homem passava a investigar e representar o espaço plástico no qual estava imerso.

Intercâmbio de cultura visual

Com a invenção da pintra a óleo sobre tela, os trabalhos puderam ser transportados de uma região para outra e, por conta desse intercâmbio, a pintura a óleo teve sua entrada na itália através de pintores com influência flamenga, como Antonello da Messina.

O site da National Gallery fala da possibilidade de Messina haver visto uma pintura de S Jerônimo dos Van Eyk em Nápolis, que pode tê-lo inspirado a realizar esse tema na técnica a óleo. Na página seguinte observamos a referida pintura, com tratamento detalhado dos objetos, janelas ao fundo, que trazem uma amplitude espacial à cena.



Antonello da Messina
St Jerome in his Study
c. 1460
Oil on wood, 46 x 36,5 cm
National Gallery, London

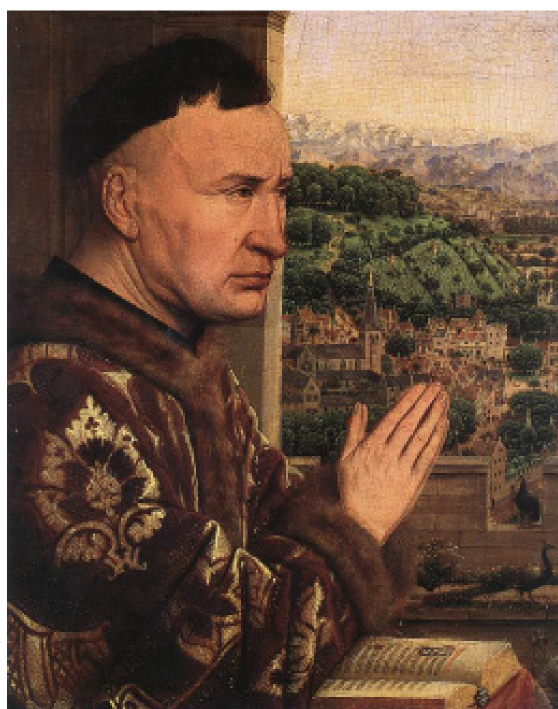


Jean van Eyck
The Virgin of Chancellor Rolin
1435
oil on Wood, 66 x 62 cm
Musée du Louvre, Paris

Jean van Eyck
The Virgin of Chancellor Rolin (detalhes)
1435
Wood, 66 x 62 cm
Musée du Louvre, Paris







Na pintura acima podemos observar como a técnica a óleo possibilita um detalhamento e a minúcia dos objetos representados.

A perspectiva linear no século XV

A pintura a óleo foi introduzida na Itália facilitada por suas possibilidades de representar ilusionisticamente o espaço tridimensional. O que já era feito pelos romanosa partir da observação e pode ser visto em Pompéia é retomado com a criação de perspectiva linear e aérea matematicamente construída.

A representação do espaço como linguagem

Segundo Francastel, a partir de Giotto temos 3 gerações de pintores que levaram essa investigação do espaço plástico adiante (importante colocar que as ruínas de Pompéia só foram descobertas no séc XVIII).

No século XV os artistas buscaram um novo método de representação do espaço que tem como base duas premissas:

1) o caráter contínuo e manejabilidade da luz

2) a redução das dimensões por distância (sistema de linhas de fuga)

Princípios de uma estética voltada para a representação do espaço por meio de relações matemáticas.

Os espaços vazios tanto quanto as coisas em si passaram a ser mensurados, medidos.

O Quattrocento foi tanto conservador quanto inovador e o espaço pictórico passou por muitas modificações até que se convencionou um modo de representação baseada na perspectiva linear com ponto e fuga (a perspectiva de Alberti).

No início do século XV não existia uma regra única e uma fórmula definitiva. Existia, sim, a investigação e uma necessidade de se representar o mundo terreno. O sistema e perspectiva que reduz o ponto de vista a uma visão monocular (ponto de fuga único) é apenas adotado por convenção: convencionou-se que ele seria adequado o mais para a representação por reproduzir parcialmente o mecanismo da visão.

Não é correto dizermos que o Quattrocento foi dominado por um academicismo, pois na verdade foi uma época de muitas investigações e invenções e novos modos de representação.

1400 › Primeira geração > investigadora e experimentadora

Masolino e Masaccio, Fra Angélico, Uccello > ainda usavam as têmperas e não dominavam o manejo da luz e das cores de forma tão sistemática. Investigaram diferentes maneiras de se traçar a perspectiva, os escorços e sua relação com a representação da profundidade.





Paollo Uccello
Niccolò da Tolentino Leads the Florentine Troops
1450s
Tempera on wood, 182 x 320 cm
National Gallery, London

1450 › Segunda geração > já tem contato com as obras precedentes e desenvolvem a perspectiva linear segundo Alberti, que também é dessa geração: Piero de La francesca, Filippo Lippi, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Andrea Mantegna

Obs: Alberti se pauta no trabalho de Brunelleschi (cúpula de Florença) e também na questão que mais tarde é desenvolvida por Leonardo da Vinci: a luz é uma realidade manejável do mesmo modo como a forma o é e por isso é necessária uma conciliação entre a visão linear (que esquematiza e delimita o objeto) e cor (que entra como mancha luminosa e faz parte dessa forma)





Fra Filippo Lippi
Madonna with the Child and Scenes from the Life of St Anne
(detalhe ao lado)
1452
Oil on panel, diameter 135 cm
Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence

1480 > Terceira geração > Solidificam-se as regras da perspectiva linear de Alberti através de Ghirlandaio, Signorelli, Perugino e Verrocchio, Pollaiuolo e Carpaccio.

O que é exatamente essa regra de Alberti:

É um sistema de representação codificado que consiste no método operacional da nossa visão: que as imagens sejam inscritas dentro de um cubo aberto em um dos lados (a janela de Alberti). Dentro desse cubo representativo estaria um universo reduzido, onde são levadas em conta na representação as leis da física e da óptica. Os objetos possuem coordenadas geométricas baseadas em um único ponto de fuga, em uma visão monocular dada de um ponto fixo, situada mais ou menos a um metro do solo. Tudo se baseava em uma unidade de grandeza e de escala de representação. No entanto, essa aparente simplicidade não era evidente aos artistas da época. O próprio Leonardo da Vinci atribuía dois significados à perspectiva: a de fazer um artista iniciante estabilizar as noções de grandeza percebidas pelo olho humano e aplicar ao espaço plástico bidimencional as leis da projeção a partir de um foco único.



Perugino
Pietà
1494-95
Oil on panel,
168 x 176 cm
Galleria degli Uffizi,
Florence

Importante: observar que essa idéia simplista de que a perspectiva corresponde ao nosso modo de visão e que é uma representação objetiva e realista do mundo é recente e adotada por um público que não compreende a representação como construção de um espaço plástico e não leva em consideração que nossa visão é binocular e possui foco e se dá na tridimensionalidade do espaço e no tempo, já que nosso olho percorre as superfícies e objetos de forma constante e não fixa.

Além disso, considerar essa uma forma satisfatória e definitiva de representação do espaço dito real é tirar da representação o seu sentido de modo de compreensão do mundo. Fica parecendo assim que há um universo dado e que a percepção desse universo pelo homem é sempre a mesma, o que não é verdade.

A pintura do Renascimento não é a materialização da visão natural do homem!

A arte do Renascimento, como toda arte, é um conjunto de signos que só vale para quem é iniciado culturalmente no conjunto de postulados daquela civilização, feita de técnicas e de crenças.

Não podemos entender o sistema de representação do Renascimento como valores imutáveis da visão simplesmente porque ele está vinculado a conhecimentos, crenças, hábitos sociais, econômicos, científicos e políticos de uma época.

Devemos entender também que somos herdeiros de toda essa cultura visual e que por isso consideramos naturalista e banal esse modo de representação, no entanto nunca devemos esquecer que ele é em si uma construção cultural.

O ideal de uma representação imediata e fiel da realidade e a rigorosa transposição luminosa e geométrica são um mito. Sempre o ponto de vista do pintor está mudando dependendo de seu enfoque. A pintura é uma sucessão de olhares e o índice dessa construção de olhares durante um determinado tempo. Foi tentando conciliar as linhas e as manchas de cor que surgiu a técnica com claro-escuro.

Século XVI: As inovações estéticas da pintura italiana

Características: Idealização da figura humana e da natureza, Linearidade, Estabilidade na composição, Cor aplicada em áreas bem definidas, Claro escuro utilizado para o modelado.

Na Itália a pintura adquire uma fatura mais livre, solta e espessa e se distancia assim do detalhismo e rigidez dos artistas flamengos.

Com Leonardo da Vinci, a perspectiva atmosférica dada pelos sfumattos também veio a contribuir com a noção de espacialidade.





LEONARDO da Vinci
The Virgin and Child with St Anne
c. 1510
Oil on wood, 168 x 130 cm
Musée du Louvre, Paris

PROCESSOS PICTÓRICOS DO RENASCIMENTO:

Os italianos usam cada vez mais o claro-escuro (chiaroscuro) para definir e modelar formas e preparação dos fundos das carnações com verde.

GRISAILLE: técnica de pintura monocromática em dois ou três tons de cinza, usada como método de elaborar o claro-escuro da composição. Feita com branco e preto, com uma imitação de baixo-relevo. As cores são sobrepostas posteriormente, em camadas finas e transparentes em velatura.

VERDACCIO: técnica como o grisaille, só que com a utilização de tons de terra-verde e marrons e branco que pode ou não ser usado nesse caso. Da mesma forma que o grisaille, as demais cores são superpostas posteriormente em finas camadas de tinta.



Jean van Eyck
St Barbara
1437
Grisaille on wood, 31 x 18 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp



Leonardo Da Vinci
Monks of Scopeto / Church of St. Donator Scopeto
246 × 243 cm

Na pintura inacabada acima, podemos notar o uso do claro escuro no trabalho de Da Vinci, que define o modelado, bem mais desenvolvido que o exempo ao lado, de Van Eyck.

Na página seguinte uma pintura de Da Vinci iniciada, com a técnica verdaccio.



Leonardo Da Vinci
St Jerome
c. 1480
Oil on panel, 103 x 75 cm
Pinacoteca Vaticana, Vatican, Rome

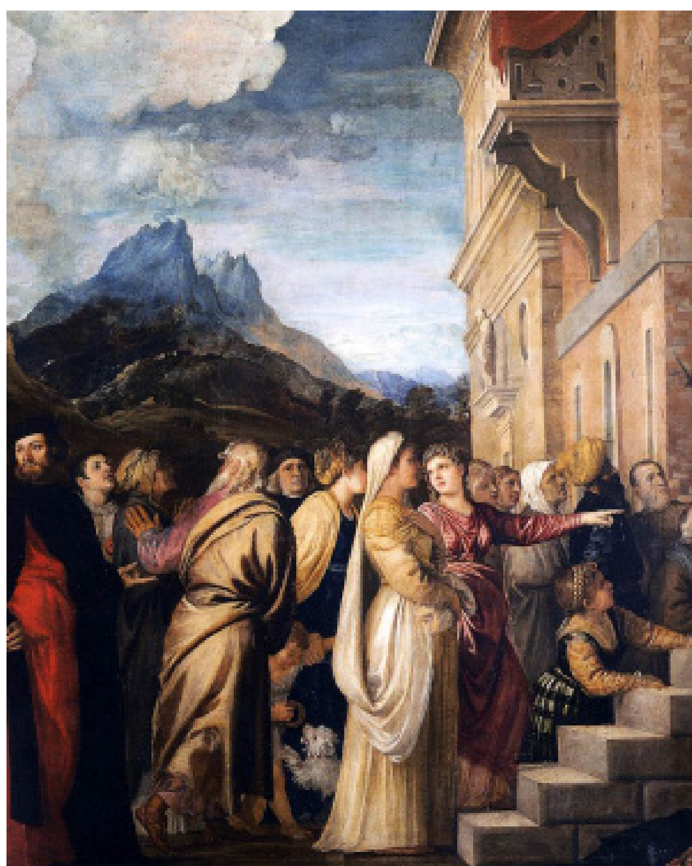
A TRANSIÇÃO PARA O BARROCO

MANEIRISMO:

Artistas como Ticiano, pintor veneziano do período Maneirista, participam da transição para o Barroco. Ele combina habilmente camadas de tintas mais densas com as velaturas e camadas mais finas.

Ticiano viveu e produziu por muitas décadas e a partir do trabalho dele conseguimos ver uma transição de estéticas que se reflete na técnica e na solução plástica de seus trabalhos. Note que os trabalhos são de períodos diferentes e que a última pintura mostra a tinta mais empastada e uma maior valorização das massas de claro-escuro em detrimento do aspecto mais linear do trabalho ao lado.





Ticiano
Presentation of the Virgin at
the Temple (com detalhe)
1534-38
Oil on canvas, 345 x 775 cm
Gallerie dell'Accademia, Venice

Ticiano
The Annunciation
c. 1557
Oil on canvas, 280 x 210 cm
Museo Nazionale di Capodimonte,
Napoles





Ticiano
Pietà
1576
Oil on canvas,
352 x 349 cm
Gallerie dell'Accademia,
Venice

O BARROCO ITALIANO

Com a Contra-Reforma da Igreja Católica, que se pautou em imagens para divulgar os ensinamentos religiosos em contraposição ao Protestantismo, que aboliu as imagens sagradas, percebemos que na pintura italiana há uma busca de expressividade cada vez mais forte, um apelo para o drama e sentimento.

Um bom exemplo é a pintura de Tintoretto, pintor veneziano que produziu no início do período do Barroco e, mais tarde, de Caravaggio, que por utilizar a câmara escura volta a um detalhismo maior talvez por isso.

Modificações no processo de pintar são introduzidas na Itália: a imprimatura com tons castanhos e castanhos avermelhados, começaram a ser empregados especialmente na arte veneziana

Fundos coloridos e escuros (alaranjados e sienas)

Áreas de luz mais empastadas, fatura aparente

Áreas escuras realizadas com a tinta mais diluída e flúida

As composições começam a ficar também mais dinâmicas - há o uso das diagonais.



Tintoretto
Lamentation over the Dead Christ, c. 1560
Oil on canvas, 227 x 294 cm
Gallerie dell'Accademia, Venice



Caravaggio
Supper at Emmaus
1601
Oil on canvas, 141 x 196 cm
National Gallery, London

No entanto, na Flandres a pintura continua servindo um modo de distinção e auto representação das classes abastadas. Nessa época há APENAS uma influência italiana em termos de composição que, no entanto, não altera muito a técnica dos Van Eyck.

Os flamengos e as escolas espanhola flamenga e portuguesa flamenga (na península Ibérica) permaneceram com o modo de fazer dos pintores dos Países Baixos (que compreendiam as atuais Holanda, Bélgica e uma faixa ao norte da França e Alemanha).

Pintores de Flandres como Hans Memling, Pieter Bruegel (the Elder), Holbein e Clouet permaneceram fiéis aos pormenores e delicadeza na fatura.

Séc XVII – XVII e XVIII na PINTURA FLAMENGA

Uma nova geração, com Rubens e Frans Hals, sob influência italiana, rompe com a tradição da pintura detalhista e linear e implantam novos conceitos de pintura, que se mantém com poucas modificações atingindo a França no sec XVIII com Fragonard e depois Delacroix no século XIX.

MUDANÇAS:

Glacis abandonados em favor da plena pasta.

Pinceladas marcadas e empastadas.

Rubens foi pioneiro no uso de fundos alaranjados aparentes para captar as penumbras, também utilizando a fatura mais solta.



Rubens,
The Holy Family with St Anne
c. 1630
Oil on canvas, 115 x 90 cm
Museo del Prado, Madrid



Frans Hals
Claes Duyst van Voorhout
c. 1638
Oil on canvas, 80,7 x 66 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Podemos citar também Rembrandt, que possui procedimento próximo ao Barroco Italiano. Utiliza áreas claras empastadas e velaturas sobre empastamentos. usa como instrumento o cabo de pincel. trabalha com fundos quentes.



Rembrandt
Self-Portrait
1629
Oil on panel, 15,5 x 12,5 cm
Alte Pinakothek, Munich

BARROCO FLAMENGO NA ESPANHA

Velsquez e Zurbarán por exemplo, partindo da técnica praticada por Caravaggio vão acrescentando aos poucos luminosidade aos seus quadros.



Velasquez
Juan de Pareja
c. 1650
Oil on canvas, 81,3 x 69,9 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



Francisco de Zubarán
St Anthony Abbot
after 1640
Oil on canvas, 177 x 117 cm
Galleria degli Uffizi, Florence

A PINTURA DA ACADEMIA FRNCESA E O ROCOCÓ

Na França Poussin faz paisagens nas quais procura transparências e luminosidades com a técnica do azul ultramar usado sobre fundo escuro. Além disso misturou branco às suas cores para conseguir mais luminosidade. Um pouco mais tarde, com o período Rococó, a palheta é mais iluminada pelos brancos.



Poussin
Apollo and the Muses (Parnassus)
1630s
Oil on canvas, 125 x 197 cm
Museo del Prado, Madrid



Jean-Honoré Fragonard
The Swing
1767
Oil on canvas, 81 x 64 cm
Wallace Collection, London

PERÍODO NEOCLÁSSICO

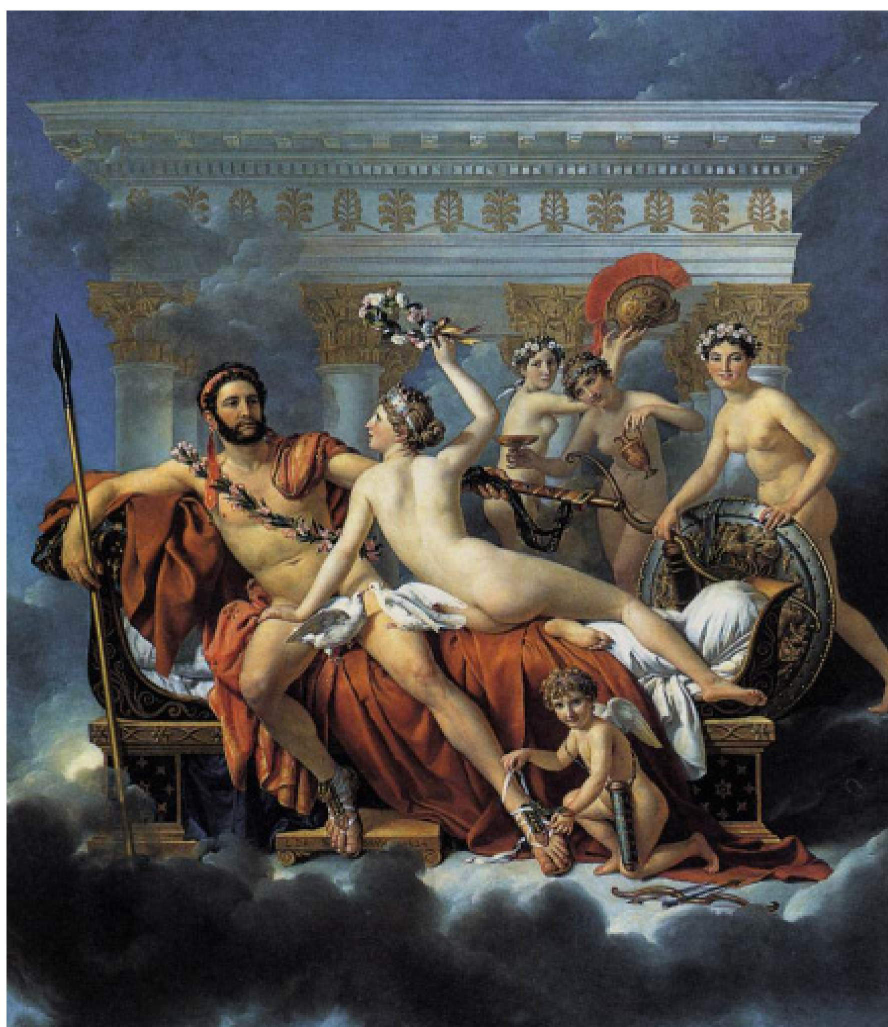
Durante o período Neoclássico, na França, a pintura volta-se para uma releitura do Renascimento que ocorre em termos formais e temáticos. Como exemplo da Academia Francesa de Belas Artes, temos o pintor David (pintor de Napoleão)

> A pintura refletia necessidade de domínio e ideais nacionalistas

> O período busca referências estéticas no passado greco-romano clássico

> Há predomínio da razão e do desenho (estrutura linear, cor local)

> Volta o Isocromismo. A pincelada marcada é substituída pelas passagens suaves e interplanações de cores.



Jacques-Louis David
Mars Disarmed by Venus and the Three Graces
1824
Oil on canvas, 308 x 262 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels

PERÍODO ROMÂNTICO

Durante o período Romântico, que acontece praticametne pararlelamente ao neoclássico e perdura até fim do séc XIX, há busca de valores e ideais do passado com ideologia e passionalidade, predomínio da mancha sobre o desenho, maior atenção aos cromatismos e contrastes cormáticos, uso da pintura histórica.



Eugène Delacroix
Liberty Leading the People
(28th July 1830)
1830
Oil on canvas, 260 x 325 cm
Musée du Louvre, Paris

PINTURA REALISTA

pintores que dão importância à representação do cotidiano. Ganho de luminosidade na palheta.



Gustave Courbet
Young Women from the Village
1851
Oil on canvas, 195 x 261 cm
Metropolitan Museum of Art,
New York

CONTEXTUALIZAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

Séc XIX: Definição de modernidade > período marcado por mudanças nas experiências perceptivas e ambientais, além de por fatores que marcaram a produção a partir da Revolução Industrial.

- Crescimento do capitalismo; avanços técnicos;
- Mercadorias produzidas em massa, novos sistemas de fábrica. Trabalhadores com tarefas simples e repetitivas, trabalho racionalizado, atividade manual especializada. Os objetos eram criados e transformados rapidamente como mágica: a idéia sobre as coisas tornou-se incerta.
- Novas tecnologias de comunicação e transporte (bondes, ferrovias: expansão e distribuição da produção industrial)
- Reestruturação do espaço urbano (sistema de boulevares em Paris) e rural como locais de circulação.

A cidade transforma a experiência subjetiva quanto ao impacto visual, auditivo e também de ansiedade, tensões viscerais que envolvem o acionamento de atos reflexos e impulsos.

Assédio comercial (outdoors, anúncios e letreiros por toda parte) vistos por muitos como estímulos terríveis e agressivos.

As imagens da imprensa ilustrada indicam pressão cultural e ansiedades de uma sociedade ainda não adaptada por completo à modernidade. A metrópole parece opressiva, estranha e traumática.

- Desmoronamento das distâncias: surge novo domínio sobre o tempo e nova exploração do corpo pelas velocidades que mudaram a forma de se perceber o mundo. ESPAÇO E TEMPO entram em colapso por meio da velocidade e com isso o corpo passa por novas regulações e observações de auto-conhecimento.

NOVOS MODOS DE PERCEBER O MUNDO: ESPETÁCULO E VISÃO

Séc XIX (1810-40) Desenvolvimento de modelos de visão subjetiva na história da visualidade;

Os discursos dominantes e práticos do olhar romperam o regime clássico da visualidade. Conclui-se que o funcionamento da visão varia de observador para observador e por isso a visão é imperfeita, discutível, arbitrária e , por isso SUBJETIVA.

Na subjetividade a qualidade da sensação depende menos da natureza do estímulo que do condicionamento da visão do observador. A visão depende da atenção de quem olha.

A visão é cada vez mais ligada ao campo social, psíquico, urbano e industrial, saturada de INFORMAÇÕES SENSORIAIS, o que instaura um aspecto crucial da modernidade: ACRISE CONTÍNUA DA ATENÇÃO

INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA EM 1830

A pintura se apropria do corte fotográfico e o instantâneo na composição pictórica.



Degas, Edgar Place de la Concorde 1875
Oil on canvas
78.4 x 117.5 cm
Formerly collection Gerstenberg/Scharf,
Berlin Hermitage, St Petersburg

IMPRESSIONISMO

Busca de nova estruturação na pintura. A preocupação não era com a representação fiel do que estava sendo visto, mas com o impacto sensorial da visualidade.

Monet e Seurat

Abolem as cores terciárias da paleta (usam apenas primárias e secundárias como valor luminoso. As passagens de claro-escuro passam a ser passagens cromáticas)

Fundos brancos / pintura a la prima

Preocupação óptica-luminosa

Mistura de cores feita no próprio suporte

Busca do que era observado > reprodução da impressão momentânea, que transmitia a velocidade e dinâmica do mundo moderno – industrialização crescente (> ponto de convergência crítica entre os românticos)

Pintura de Campo facilitada pela industrialização do material





Georges Seurat
Les Poseuses by Georges Seurat
1887-88

Claude monet
Rue Montorgueil, 1878,
Musée d'Orsay, Paris.

Modificações na técnica - Séc XVIII e XIX

NOVOS PIGMENTOS / TELAS INDUSTRIALIZADAS / TINTAS EM TUBO

Os materiais industrializados (telas e tintas) disponíveis no mercado alteram a prática de atelier.

O conhecimento das regras básicas sobre os materiais e sua fabricação passa a ser secundário. O artista se desprendeu muito das questões técnicas e começou a ser encarado essencialmente como gênio criativo. No final do séc XIX os artistas e pesquisadores voltaram-se para a pesquisa das técnicas e materiais, pois notaram que houve uma perda do conhecimento de atelier.

NOVOS PIGMENTOS Novos pigmentos e novos solventes dentro dos novos processos de conhecimento químico. Alguns enriqueceram a palheta e outros acabaram atrapalhando.

O que exemplifica isso é o uso do BETUME como pigmento (o chamado de Marrom Van Dick tem em sua composição o betume > esse material não seca, permanece gelatinoso, enruga as películas causando craquelê, etc.

Por outro lado há descobertas positivas como o azul da prússia, de 1704 e o azul cobalto, em 1803, além do ultramar artifical (1826) e o azul monastral (phtalo) (1935)

Outra coisa ruim foi o hábito de a tela vir preparada com óleo já da fábrica (óleo destrói a celulose)

TELAS INDUSTRIALIZADAS Um dos problemas dessa época também foram as telas industrializadas, feitas com óleo de linhaça na composição da tinta de base (que conferem certa plastificação ao tecido, é utilizado na fabricação de telas por torná-las maleáveis e mais fáceis de se transportar e produzir em série), o que é um grande problema, já que o óleo degrada a celulose e as fibras do linho e do algodão.

Além disso, por o fundo preparado industrialmente ter a absorção não apropriada, a camada da pintura em si tenderá a deslocar-se por cima da camada de fundo, se estragando.

É sempre recomendável que o pintor prepare a própria tela: uma preparação de um bom fundo para pinturas a óleo pode ser feita hoje com materiais industrializados como as tintas acrílicas, que tornam o tecido absorvente e fosco, como a tinta de base acrílica, para pintura de parede branca. A cola PVA na preparação de telas substitui a gelatina de origem animal e funciona tão bem quanto ela. Caso o artista deseje um fundo colorido, o aconselhável é fazer um preparado com mais cola, tinta de base acrílica e o pigmento, aplicando uma segunda cobertura.

Usar o óxido de zinco misturado á tinta de base é sempre bom, pois ele acaba evitando fungos na tinta.

Encolar a tela sobre suporte rígido também é bastante seguro e interessante, pois ao pintarmos, o pincel não “afunda” na tela.

TINTAS EM TUBO Nessa época também surgiram os tubos de metal com pistões que empurravam a tinta, que logo foram industrializados e substituídos pelos atuais tubinhos de metal tampados.

Com a industrialização o material de pintura a óleo tornou-se padronizado e de boa qualidade, já que a técnica tornou-se muito difundida.

É importante observar que a industrialização da tinta possibilitou importantes mudanças no modo de pintar, impulsionando a pintura de campo, fundamental para a pesquisa do movimento Impressionista.

PÓS- IMPRESSIONISTAS

Os pintores investem em uma pesquisa de fragmentação do espaço de representação a caminho da bidimensionalidade e também de linguagens que buscassem a expressividade ou racionalidade e não a representação do mundo exterior segundo as leis da renascença.

Cada pintor desenvolveu sua forma de pintar de acordo com sua proposta de trabalho. O óleo permaneceu como uma técnica muito usada e foi aos poucos se mesclando a outros materiais em técnicas.

Cézanne > deu abertura para o cubismo e abstracionismo (Kandinsky afirmava haver sido influenciado por Cézanne)

Decomposição da representação do espaço tridimensional em planos e sólidos geométricos

Simplificação da natureza

Fatura segue a forma do desenho

Van Gogh > deu abertura para os expressionistas

Expressão nas pinceladas, empastamento, pintura a la prima introduzida pelos impressionistas, fatura nervosa > abertura para os expressionistas

Cores primárias e secundárias puras (pouco uso do preto e do branco)

Gaugin > deu abertura para os Fauvistas

Liberdade de cores na representação – introdução para as grandes áreas de cor, assumindo a característica bidimensional da pintura (o plano)

SÉCULO XX – AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

A partir do Séc XX os historiadores começaram a explicar o nascimento da arte por outras necessidades psicológicas que não as de representação do espaço vivido, retratos ou dos rituais religiosos, acrescentando-lhes, principalmente a necessidade de expressão que se pauta no próprio ato de pintar e de pensar a pintura como objeto no mundo.

Assim a arte abstrata é desenvolvida, assim como outras formas de representação no espaço plástico, especialmente aquelas que reafirmam o plano pictórico. Isso provocou uma conscientização mais aguda da autonomia da linguagem pictórica, bem como a força da instituição Arte.

Quanto à parte técnica, cada artista desenvolve o próprio modo de fazer baseado em princípios tradicionais, somando a eles novos materiais e formas de operação. É necessário entender as características dos materiais, assim como os processos e modificações estéticas ao longo dos últimos séculos, para deles lançar mão para a formação da própria linguagem e modo de pintar.

Bibliografia

MAYER, Ralph. Manual do Artista. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOTTA, Edson. Iniciação à Pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1976

NERY, Aurélio Cardoso. Cozinha da Pintura. Apostila de setembro de 1994.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Obras Escolhidas; vol. 1; São Paulo: Brasiliense, 1994.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In Leo Cherney e R. Schwartz (org.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ARNHEIN, Rudolf. Arte e Percepção Visual. 9ª Edição São Paulo Pioneira, 1995.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2004.

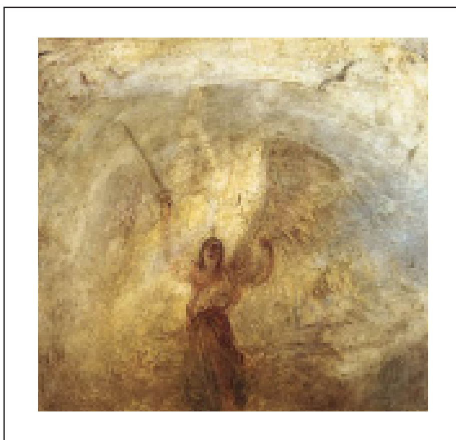
JANSON, H. W. História da arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro. Ed. J. Zahar, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes.

Anotações pessoais da autora

Quarta Capa: Turner, The Angel Standing in the Sun, 1846
Oil on canvas, 79 x 79 cm
Tate Gallery, London



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
Escola de Belas Artes
Graduação em Pintura

prof Martha Werneck
2010